



Literatura infantil portuguesa en tiempos de la Dictadura: censura y voces de resistencia

Portuguese children's literature during the Dictatorship: censorship and resistance voices

Angela Balça

Universidade de Évora (Portugal)

Fernando Fraga de Azevedo

Universidade do Minho (Portugal)

Moises Selfa

Universidad de Lleida

Fecha de recepción:

20/10/2016

Fecha de aceptación:

02/04/2017

ISSN: 1885-446 X

ISSNe: 2254-9099

Palabras clave

Literatura infantil portuguesa;
censura; dictadura; valores
morales.

Keywords

Portuguese Childrens
Literature; Censorship;
Dictatorship; Moral Values.

Correspondencia:

apb@uevora.pt
fraga@ie.uminho.pt
mselfa@didesp.udl.cat

Resumen

Este artículo analiza cómo autores de literatura infantil portuguesa consiguieron eludir la censura en tiempos de la Dictadura (1926-1974) y publicar obras cuyos mensajes, que no podían ser discutidos libremente, fueron transmitidos a los jóvenes lectores del momento. Los objetivos de este estudio son dar a conocer obras de literatura infantil editadas durante la Dictadura y leídas por las jóvenes generaciones de antaño y actuales; establecer qué temas y valores son presentados en estas obras y comprender qué mecanismos fueron usados por los escritores para eludir la censura. Como metodología de estudio, empleamos el análisis hermenéutico a partir de una lectura crítica y reflexiva de los textos. De este análisis concluimos que estas obras abordan cuestiones relacionadas con el racismo y la promoción de la igualdad entre los hombres, la apología de libertad, la resistencia a la opresión y la exhortación a la paz. Los autores aquí estudiados emplean un lenguaje simbólico, cargado de metáforas, ambigüedades, humor e ironía, mecanismos todos ellos retóricos que fueron usados para transmitir su mensaje a los lectores y eludir así la censura del régimen vigente.

Abstract

This study discusses how portuguese children's literature authors have succeeded in eluding censorship during the dictatorship period (1926-1974), by publishing written texts which shared hidden messages with their readers, messages that could not have been conveyed and discussed otherwise. The objectives of this study are to divulge children's literature texts, published during the dictatorship and read nowadays by children; to understand which themes and values are shared in these works with younger readers; to understand which mechanisms were used by the authors to evade censorship and to share their message with children. As a methodology, we have privileged the hermeneutical analysis, thereby developing a critical and reflexive reading of the texts. From this analysis we have concluded that these works approach themes like racism and the promoting of the equality among Mankind, like the defense of freedom and the resistance to oppression, and the exhortation to peace. The authors have cultivated a symbolic language, a metaphor, the ambiguity, humor, and irony as mechanisms to reach younger readers and to share their message.

Balça, A., Fraga-de-Azevedo, F., & Selfa, S. (2017). Literatura infantil portuguesa en tiempos de la Dictadura: censura y voces de resistencia. *Ocnos*, 16 (1), xxx-xxx.
doi: 10.18239/ocnos_2017.16.1.1160

Introducción

Los textos de literatura infantil (en adelante LI), obedeciendo a un protocolo de ficcionalidad (Schmidt, 1987), no pueden ser leídos como una copia o un reflejo del mundo empírico e histórico-factual en que se sitúan sus autores y sus lectores, ya que poseen una importante capacidad de modelización de *realia*, contribuyendo, por el estado de aspectos descritos en sus mundos posibles, a la generación, junto a los lectores de estos, de importantes y significativos efectos perlocutivos.

En este sentido, pasados más de 40 años de la Revolución de los Claveles en Portugal, el 25 de abril de 1974, es muy pertinente reflexionar sobre el modo en que los escritores portugueses de LI consiguieron eludir el régimen de la censura vigente y compartir, con sus lectores más jóvenes, valores fundamentales para una sociedad participativa, abierta y democrática. Algunos de estos escritores de LI están hoy en día vivos y su obra posee un lugar destacado en el panorama editorial portugués. Su carrera literaria comenzó en plena época de la Dictadura (1926-mayo1974), siendo su palabra una voz de resistencia que procuró sortear los mecanismos coaccionadores que impulsaba la censura.

El estudio que aquí presentamos se centra en tres obras de tres autores portugueses, publicadas antes de la Revolución de los Claveles. La primera obra fue publicada en 1957. Es de la autoría de Ricardo Alberty y se titula *A Galinha Verde*. De António Torrado es la segunda obra, *O Veado Florido*, que fue editada en 1972. La tercera obra, de Luísa Ducla Soares, posee el título de *O Soldado João* y fue publicada en 1973.

Estas tres obras plasman en su narrativa temas, valores y preocupaciones de la sociedad de la época, que el régimen dictatorial vigente, a través de su aparato de censura, prohibía que fuesen discutidos. En este sentido, estamos ante obras que retaban al régimen vigente, escritas por autores e ilustradas por ilustradores que, de algún modo, fueron capaces de desafiar los mecanismos censorios. De forma general, podemos afirmar que, entre otros

temas y valores, estas narrativas abordan cuestiones como el racismo y la alteridad (*A Galinha Verde*), la libertad prohibida (*O Veado Florido*) y la Guerra Colonial (1961-1974) (*O Soldado João*).

Los objetivos de este estudio son dar a conocer tres obras de LI, publicadas en el periodo de la Dictadura salazarista, y que hoy en día son leídas por las jóvenes generaciones, normalmente a través de su presencia en el *Plano Nacional de Leitura Português* (Plan Nacional de Lectura Portugués) o en las bibliotecas escolares; establecer qué contenidos narrativos son compartidos en estas obras con los lectores más jóvenes y comprender qué recursos propios del lenguaje literario fueron usados por los escritores para eludir la censura y transmitir sus mensajes a la población infantil y juvenil.

Como metodología de estudio usaremos el análisis hermenéutico, a partir de una lectura crítica y reflexiva de estas obras, con la intención de destacar la emergencia de temas y valores relacionados con la interpretación del texto, presentes en niveles de lectura menos evidentes y más profundos.

Este artículo se divide, de este modo, en tres partes: la discusión de las relaciones entre la literatura, la LI y la censura; la lectura crítica y reflexiva de las obras ya mencionadas y las conclusiones del estudio realizado.

Relaciones entre la Literatura (infantil) y la censura

A lo largo de la historia y en diversas latitudes, los mecanismos de censura marcaron el devenir de los pueblos (Cerrillo y Sotomayor, 2016, p. 23-32). Muchas veces, la censura actuó sobre obras que habían sido publicadas con anterioridad al tiempo de actuación de esta. Autores y obras muy conocidos y absolutamente identitarios de una nación, de un pueblo y de una lengua, fueron censurados, formaron parte de los índices censorios y muchos textos fueron quemados en enormes hogueras de plazas públicas (Rovira, 2016, p. 15-39). Las religiones y los estados fueron y son los grandes responsables de que estos movimientos de

censura marquen profundamente a los individuos que a ellos están sometidos.

En una entrevista realizada por Luciana Leiderfarb a Umberto Eco, un año antes de morir, este universal autor relataba así su experiencia con la Dictadura y con la censura y lo que sintió cuando se percató de la existencia de la libertad de expresión:

E, no dia seguinte, apareceram cinco, seis, sete novos jornais – o comunista, o democrata-cristão (...) Foi um choque maravilhoso. A passagem da ditadura para a democracia aconteceu para mim do dia para a noite, só de olhar para a banca dos jornais (Leiderfarb, 2015, p. 30-31).

La brasileña Ana Maria Machado, Premio Hans Christian Andersen en 2000, narra igualmente los momentos terribles pasados en épocas de censura, ya desde su infancia:

En realidad, el arrestado ha sido mi padre, periodista y director de un periódico. Escribió un artículo que el censor del gobierno no aprobó. Aun así, mi padre logró engañarlo y publicar el texto. El periódico fue aprehendido y la redacción invadida por la policía. Buscaron al autor del artículo en casa y en la calle hasta ser encontrado y detenido dentro de un autobús y conducido a la cárcel. Yo estaba con él, camino del parque donde iba a jugar, y las autoridades permitieron que me quedara en su compañía por algunas horas hasta que un tío mío, tras haber sido llamado, pudiera venir a recogerme (Machado, 2015, p. 8).

En este sentido, Machado (2015) sostiene que existen dos tipos de censura: la censura previa y la autocensura, considerando mucho más significativa, sobre todo en tiempos dictatoriales, la autocensura. Así,

La censura previa ocurre cuando las autoridades –políticas o religiosas– prohíben que se publique algo. La autocensura, cuando el creador internaliza esos mecanismos y ni aun se permite crear o acatar su fuerza interior, de donde viene su necesidad de expresarse. La primera, impuesta por la fuerza no consigue actuar todo el tiempo, acaba por dejar brechas. La segunda depende de un proceso de autoconvencimiento que demanda la cooperación del creador. Se alimenta del miedo (Machado, 2015, p. 14).

Los mecanismos de censura, limitadores de la libertad de expresión y eminentemente

fomentadores de procesos de manipulación ideológica y de propaganda (Proud, 2004), fueron comunes en Portugal durante el régimen de la Dictadura salazariana, que institucionalizó un control estricto de los medios de comunicación, recurriendo a la censura previa de periódicos y a la represión sistemática de libros y otras publicaciones. Aunque la *Constituição da República Portuguesa* de 1933 garantizó, en el artículo 8.º, la libertad de expresión y de pensamiento, esta misma *Constituição* determinaba en el párrafo 2 del mismo artículo que el ejercicio de esa libertad sería regulada por los mecanismos competentes para “impedir preventiva ou repressivamente a perversão da opinião pública na sua função de força social e salvaguardar a integridade moral dos cidadãos.” (*V Constituição de 1933, s/p*).

El Decreto Ley n.º 22469, de 11 de abril de 1933, instaura la censura previa administrativa a publicaciones periódicas, “folhas volantes, folhetos, cartazes e outras publicações, sempre que em qualquer delas se versem assuntos de carácter político ou social” (*Decreto-lei n.º 22669 de 1933, p. 654*). El 29 de junio de 1933, es creada la *Direção Geral dos Serviços de Censura*, organismo responsable de los principales «cortes» realizados en asuntos de cualquier índole (más tarde conocidos, en lenguaje popular, como los *cortes do lápis azul*) y de las líneas de orientación política y social a seguir en el tratamiento de los asuntos de actualidad (Azevedo, 1999; Schaefer, 2014). En 1944, la censura adopta la función de órgano de formación y propaganda política integrada en la *Direção Geral dos Serviços de Censura* dependiente del *Secretariado Nacional de Informação*, a su vez bajo la supervisión directa del *Presidente do Conselho*.

La censura, reprimiendo todo lo que pudiese, de algún modo, atentar contra el *statu quo* instituido, se configura, pues, como un importante instrumento político susceptible de asegurar el adoctrinamiento y la homogenización ideológica de toda la población, tal como ya estaba sucediendo en la España franquista o en la Francia ocupada por las fuerzas nazis, durante la II Guerra Mundial¹.

En relación a la LI portuguesa, la *Direção Geral dos Serviços de Censura de Instruções* aconsejaba: “Parece desejável que as crianças portuguesas sejam cultivadas, não como cidadãos do Mundo, em preparação, mas como crianças portuguesas que mais tarde já não serão crianças, mas continuarão a ser portugueses.” (Rodrigues, 1980, p. 69).

La LI, con un público receptor muy definido, es también objeto de censura a pesar del eminente papel educativo que ha tenido y tiene para la educación de las jóvenes generaciones. Así, como señalan Cerrillo y Sotomayor (2016) refiriéndose al poder de la lectura y los mecanismos de censura que pueden impedir la publicación de textos literarios;

La lectura es esencial para cualquier proceso educativo, pues la lectura es progreso, riqueza, desarrollo, igualdad, cultura, libertad. El mundo, desde sus orígenes, nos ha ofrecido continuos ejemplos de la necesidad que el hombre ha tenido de comunicar mensajes a los demás hombres: desde las pinturas rupestres hasta Internet, pasando por las inscripciones romanas, los pliegos de cordel medievales, la fotografía, el teletipo, la radio, el teléfono, la televisión, el teatro, y por supuesto, el libro (Cerrillo y Sotomayor, 2016, p. 18-19).

En tiempos de la Dictadura salazariana, las relaciones entre la censura y la LI dependieron mucho del contenido de las obras que los autores de LI iban publicando. Cualquier obra de LI era examinada cuidadosamente por el aparato de censura que informaba de la conveniencia o no conveniencia de publicación del texto en cuestión. Este informe se elaboraba a partir de las directrices de la *Direção Geral dos Serviços de Censura de Instruções* a la que anteriormente ya nos hemos referido.

Machado (2015), analizando su experiencia de escritora de LI, así como la de autores contemporáneos a su obra y sus relaciones con la censura, identifica en textos literarios para la población infantil una serie de recursos lingüísticos y literarios fundamentales que contribuyeron a que estos textos fuesen publicados, a pesar de que los contenidos temáticos que en ellos se trataban estaban cargados de una fuerte crítica hacia lo impuesto por norma y ley.

Así, los textos de LI recurren, a menudo, a un lenguaje marcado por la presencia del humor, la ironía, el lenguaje poético y popular, el juego verbal y la ambigüedad:

Creábamos textos ambiguos, con múltiples significados, cuajados de alusiones culturales, moviéndonos sobre la cuerda floja de las semánticas y acostumbrando al lector a buscar siempre más en los juegos verbales de que nos valíamos (Machado, 2015, p. 11).

Es destacable el factor de que en los textos de LI tenga cabida el lenguaje simbólico, con múltiples sentidos y distintas interpretaciones. Como ha señalado el escritor Pescetti (2010, p. 17), en un trabajo a cerca del humor, “el humor no es moralmente neutro, ni está desligado de las relaciones de poder.” El humor, que funciona como un acto de lenguaje indirecto (no se dice explícitamente, pero sí de modo indirecto), señala la necesidad de cambio, pero sin el riesgo de afrontar al poder político.

Paralelamente a lo dicho, es también destacable el papel que adoptan las jóvenes generaciones lectoras en épocas de censura y el papel del adulto como mediador de lectura.

De nuevo, es Machado (2015), teniendo en cuenta su experiencia de joven lectora en un clima dominado por la Dictadura y por la Censura, quien afirma que, citando al escritor chileno Skármeta, “los niños pueden ignorar los detalles de lo que está ocurriendo, pero se dan cuenta del universo político donde se mueven.” (Machado, 2015, p. 8). Las jóvenes generaciones lectoras, a medida que van leyendo, van aprendiendo las convecciones que dominan los textos y la comunicación literaria, van aprendiendo a leer entre líneas, van siendo capaces de rellenar los huecos que una primera lectura del texto literario deja en su mente, van encontrando las sutilezas que hay detrás de cada palabra y van estableciendo complicidades con el texto que transportan, de modo inteligente, al mundo en el que viven. De este modo;

Los lectores siempre han resultado peligrosos para los poderes autárquicos; los libros han sido perseguidos en no pocos momentos de la historia de la humanidad, pero los lectores los han ido

salvando, pese a las prohibiciones expresas (Cerrillo y Sotomayor, 2016, p. 20).

Y es más, como señalan estos mismos autores sobre las relaciones entre la LI y la censura,

Hasta el momento en que la televisión empezó a extenderse por los hogares de todo el mundo, la lectura fue la manera más frecuente por medio de la que se transmitieron doctrinas, ideas y valores, porque quienes ostentaban el poder podían regular y controlar la impresión, la reproducción, la distribución e, incluso, la conservación de los textos escritos. Los gobiernos siempre han visto en los libros un instrumento para el ejercicio de su poder (Cerrillo y Sotomayor, 2016, p. 20).

Paralelamente, el cultivo y desarrollo de la competencia lectora de los niños y jóvenes es también fruto del trabajo realizado por el mediador adulto cuando este les presenta un texto. Como señala Cerrillo (2010, p. 98), el mediador actúa “como puente o enlace entre los libros y esos primeros lectores que propicia y facilita el diálogo entre ambos”. No podemos, de ningún modo, olvidar que el papel del mediador es clave para la interpretación adecuada del mensaje que transmite un texto literario, cuando este ya ha superado los filtros de censura a los que ha sido sometido.

Las obras que seleccionamos para este estudio son tres textos que ejemplifican el modo en cómo los escritores de LI, en Portugal, consiguieron eludir, no sin grandes esfuerzos, la labor de los censores y publicar textos que reflejaban conceptos e ideas que inquietaban a la sociedad portuguesa de la época. El análisis de cada una de estas tres obras nos permitirá entender el mensaje encerrado en cada una de ellas y cómo este mensaje se transmitió a partir de recursos literarios, sobre todo de la metáfora, que contribuyeron a burlar los mecanismos censorios.

Voces de resistencia en la LI portuguesa

Ricardo Alberty (1919-1992) fue un escritor portugués que cultivó diversas áreas del lenguaje y de la literatura, como la traducción, la adaptación de clásicos de literatura para la niños y jóvenes y la dramaturgia para lectores

iniciales con una pieza fundamental: *O Guarda-chuva e a Pomba*. En 1957, publicó la colección de cuentos *A Galinha Verde*, obra galardonada con el Premio *Maria Amália Vaz de Carvalho*, en 1958. Además de textos dramáticos, Ricardo Alberty también destacó en la escritura de fábulas y cuentos: *A Terra Natal* (1968) y *A Cozinha Barulhenta* (1987).

En 1980, recibió el *Grande Prémio de Literatura para Crianças* de la *Fundação Calouste Gulbenkian*, en reconocimiento al conjunto de su trayectoria literaria. Las obras de Ricardo Alberty forman parte del *Plano Nacional de Leitura*, destacando la lectura y el trabajo en el aula de *A Galinha Verde*.

A Galinha Verde es una colección de siete cuentos, impresa en 1957, mucho antes de la *Revolução* de 25 de abril de 1974 y en pleno periodo de Dictadura. Esta colección fue editada por la Editora Ática, en su *Colecção Infantil da Ática*, en la que publicaron nombres muy importantes de literatura infantil y juvenil, premiados y reconocidos en la actualidad, como Sophia de Mello Breyner Andresen, Maria Isabel Mendonça Soares y Fernanda de Castro. Esta obra cuenta con los diseños de Júlio Gil, ilustrador, cartonista, pintor y autor de diversas ilustraciones para publicaciones de literatura infantil y juvenil. En los años 70, esta colección de cuentos es reeditada por la misma editora y, nuevamente, con diseños de Júlio Gil.

Los paratextos de la obra señalan que “Fez-se esta edição por intervenção do Serviço de Escolha de Livros para as Bibliotecas das Escolas Primárias.” (Alberty, 1973). Esta nota revela que este libro pasó por manos de la censura vigente y fue, por tanto, considerado adecuado para ser leído por las jóvenes generaciones de la época, lo que no deja de ser un dato muy interesante, sobre todo porque algunos cuentos incluidos en esta colección, como *A Galinha Verde* o *As meninas que chupavam gelados e a mamã que tinha automóvel*, plasman situaciones de discriminación y de desigualdad existentes en la sociedad que no debieron ser del agrado del régimen dictatorial vigente.

A *Galinha Verde*, como ya hemos dicho, es un conjunto de siete cuentos, entre los que se encuentra el que aquí estudiamos y que posee como título el mismo que toda la colección: *A Galinha Verde*. Este cuento encierra una reflexión sobre cuestiones relacionadas con la alteridad, con la aceptación del otro y, en última instancia, con el racismo, en una época y en un país que poseía un vasto imperio colonial, sobre todo en África.

El texto narrativo presenta como personaje principal una gallina igual a tantas otras, menos en el color de sus plumas: esta gallina tiene un plumaje verde. El hecho de que esta gallina sea verde es motivo de extrañeza y de desconfianza: “E porque será que ela é verde? Numa galinha, esta cor não é bom sinal. Ou é doença ou é bruxedo.” (Alberty, 1973, p. 9). La sospecha y la duda son planteadas por la Galinha Amarela, desconfiada y rencorosa, que intenta involucrar, en su plan de expulsar a la Galinha Verde, a la Galinha Preta y al Galo Vaidoso:

- Doença ou bruxedo, é uma ave que não nos convém. Além disso, é uma orgulhosa, uma má freguesa, uma egoísta.

- Se é como diz, é realmente um perigo – acabou por concordar a Galinha Preta.

- Perigo de morte! Vamos as duas dar parte do caso à polícia e fazer com que a mandem, com os tarecos às costas, cacarejar para outra freguesia – rematou a Galinha Amarela (Alberty, 1973, p. 10).

De hecho, los prejuicios contra la Galinha Verde se basan principalmente en el color diferente de sus plumas, existiendo, por parte de la Galinha Amarela y de la Galinha Preta, un cierto desconocimiento de quién es y del estilo de vida que adopta la Galinha Verde, de cuáles son sus cualidades así como sus defectos. Por otra parte, el Galo Vaidoso, policía de profesión, ignoraba la presencia en la zona de la Galinha Verde: “- Saiba o senhor guarda que temos no bairro uma galinha verde. – Verde? Nunca vi.” (Alberty, 1973 p. 11).

La Galinha Amarela, acompañada de una indolente y acrítica Galinha Preta, denuncia el caso de la Galinha Verde al Galo Vaidoso,

que decide visitar y ver con sus propios ojos a la Galinha Verde, sin tomar decisiones precipitadas que puedan estar basadas en opiniones de otros. El Galo Vaidoso conoce a la Galinha Verde, escucha sus argumentos y sentencia lo siguiente: “- Não posso prender um galináceo, só porque é verde – respondeu o Galo Vaidoso. (...) – Bem, vou-me embora – disse o Galo Vaidoso – e desculpe o equívoco.” (Alberty, 1973, p. 15). Ante un comportamiento tan correcto como el del Galo Vaidoso, la Galinha Verde lo invita a conocer sus crías y a tomar un licor, finalizando el cuento con un elogio del amor al prójimo y de la aceptación del otro: “ – Que me importa ser branca, verde, azul, amarela ou às riscas, se vocês gostam de mim, não é verdade, meus pintainhos? – Sim, sim, sim, - responderam os cinco pintainhos, a piar alegremente, dando bicadinhas de amor na mãe” (Alberty, 1973, p. 16).

De este modo, este cuento se centra en un tipo de dicotomía tan presente en la sociedad de antaño e, incluso, de ahora: por un lado, la voluntad de conocer al otro y, por otro, la idea de que el otro no tenga la oportunidad de ser conocido. Este antagonismo está presente en el comportamiento de la Galinha Amarela y de la Galinha Preta, en contraposición al del Galo Vaidoso.

La Galinha Amarela está invadida de prejuicios y, con ellos, pretende influir en el comportamiento de todos los individuos de su alrededor. Solo así se entiende el comportamiento de la Galinha Preta que sigue las palabras y las acciones de la Galinha Amarela, de forma completamente acrítica. Su pensamiento sobre el otro no es en realidad su propio pensamiento. Es aquel que le han sugerido y hasta impuesto, y que ella adopta sin apenas reflexionar. La Galinha Amarela y la Galinha Preta, por los colores comunes de sus plumas, representan aquel tipo de personas comunes, iguales y que no ofrecen al otro la posibilidad de ser conocidas y de darse a conocer. El Galo Vaidoso simboliza aquellos que quieren saber, que quieren conocer al otro, que lo aceptan y que lo integran.

Este cuento, además, presenta algunas sutilezas que un estudio hermenéutico sobre el mismo nos permite, por lo menos, destacar. Estas sutilezas son las que permitieron a Alberty superar la censura de la época y que el texto fuese publicado sin mayores impedimentos. En primer lugar, a pesar de ser verde, por tanto, diferente en su aspecto físico, la Galinha Verde tiene todas las cualidades asociadas a una mujer ejemplar, de acuerdo con las directrices de la Dictadura salazarista: era una madre modélica, una esmerada ama de casa y una viuda recatada que lamentaba y sentía la ausencia de su gallo. Así, estas cualidades que Alberty exalta de este animal a lo largo de toda la trama narrativa compensan el hecho de ser verde y determinan la actitud indulgente del Galo Vaidoso, que representa la autoridad.

Además, en todo el cuento se realiza un elogio de la escuela y de la educación, algo que es muy interesante de observar, dado que, durante la Dictadura de Salazar, la apuesta por la educación de las mujeres no era una prioridad. La Galinha Verde explica que asistió a la escuela, donde aprendió todo lo que sabe hacer y, ante la autoridad del Galo Vaidoso, argumenta su actitud bajo el amparo de la ley, mostrando que es una gallina culta y educada.

De este modo, podemos afirmar que este cuento de Alberty es desafiante para la época en la que fue escrito dados los mensajes que pueden leerse entre líneas. En él encontramos, como sostiene Soares (1993, p.5), “uma história que combate o racismo sem falar no racismo, pela graça contagiante, pelo riso, pela crítica velada na sensibilidade”. Pero más que esto, este cuento presenta la imagen de la autoridad, siempre represiva en las Dictaduras, como una figura que olvida la *vox populi* y consigue conocer y aceptar al otro; es, en definitiva, un texto literario que hace una apología de la escuela y de la educación para las mujeres, en un régimen que nunca apostó por estos designios.

A pesar de estos trazos que nos permiten hablar de una narrativa audaz para la época en que fue publicada, destacamos además algunos

aspectos que la sitúan en términos temporales, sobre todo en relación al tipo de mujer que nos presenta, personificado este aspecto en la Galinha Verde. No podemos, con todo, olvidar la permanencia de algunos estereotipos empleados por los autores relacionados con ciertas representaciones ideológicas, revelando en ellas la inevitable marca de una determinada época.

António Torrado (1939) es un intelectual y escritor portugués, con una vasta, importante y premiada obra en el campo de la literatura infantil y juvenil, candidato al Prémio Hans Christian Andersen en 2014. Inicia su carrera literaria unos años antes de la Revolução de 25 de abril de 1974, publicando, en 1969, *A Chave do Castelo Azul*. Colaboró en varios periódicos y revistas, se dedicó a la actividad editorial en el campo de la LI y tiene una significativa obra escrita de teatro para niños, afirmando Bastos (2006, p. 226) que António Torrado es “(...) uma das vozes mais significativas no panorama atual da escrita dramática para crianças.” Reconociendo su papel determinante en la escritura de textos dramáticos para las primeras edades, António Torrado recibió, en 1984, el Prémio de Teatro Infantil, concedido por la Secretaria de Estado da Cultura portuguesa, con la pieza *O Adorável Homem das Neves*.

Otra vertiente extraordinariamente importante de su obra literaria para los más jóvenes es la reescritura de cuentos tradicionales, actividad a la cual se dedicó sobre todo en los años 70 y 80 del siglo XX. En este ámbito, destacamos, en la actualidad, la colección *Histórias Tradicionais Portuguesas Contadas de Novo* (2004), que forma parte del *Plano Nacional de Leitura*.

António Torrado, a lo largo de su extensa carrera literaria, recibió además destacados premios de la Fundação Calouste Gulbenkian, como el Prémio Calouste Gulbenkian de Livros para Crianças y el Grande Prémio de Literatura para Crianças que distinguieron su obra, marcada por el humor inteligente y desafiante y por la fina ironía, que dio voz a ideales marcados por los valores de la democracia, de la libertad de expresión y de la igualdad entre los hombres.

Son estos ideales los que António Torrado defiende en un bellissimo texto de inicios de los años 70, *O Veado Florido*, una metáfora que exige un mediador de lectura atento e informado para explicar a las jóvenes generaciones el sentido y la intencionalidad de esta obra.

O Veado Florido, ilustrado por Leonor Praça, fue editado por primera vez en 1972, justo unos años antes de la Revolução de 1974, por la Editorial O Século, formando parte de una colección de LI titulada *Coleção Pim-Pam-Pum*. En los años 90, esta obra de António Torrado fue reeditada, por la Livraria Civilização Editora, en esta ocasión con ilustraciones de Manuela Bacelar. Una nueva reedición de *O Veado Florido* aparece en 2015, con el sello editorial de Edições Asa e ilustrada por Cristina Valadas. En este artículo, utilizamos para el análisis hermenéutico de esta obra la edición de 1972 y la edición de los años 90.

Para la edición de 1972, las magníficas ilustraciones de esta obra, de Leonor Praça, no pudieron ser finalizadas, dada la muerte de la ilustradora. Estas ilustraciones delimitaron el devenir de esta historia narrativa por diversos motivos. En primer lugar, el trabajo de esta ilustradora impresionó de tal modo a António Torrado que, a pesar de no estar finalizadas, él y el editor decidieron incluirlas en la publicación del libro, como homenaje “à memória de uma grande artista plástica, fadada como ninguém para a ilustração de livros para crianças” (Torrado, 1972). Tanto es así que la relación entre el texto narrativo y las ilustraciones de Leonor Praça que lo acompañaban continuaron marcando profundamente a Torrado por un periodo prolongado de años, de tal modo que, en la edición de los años 90, este autor afirmaba: “Vicissitudes várias disbarataram parte das ilustrações originais e tornaram inexequível a reedição, segundo o formato inicial. Por isso e porque eu não admitia outras ilustrações diferentes, o livro esteve afastado do público tantos anos” (Torrado, 1994, p. 25).

En segundo lugar, las ilustraciones de Leonor Praça, tal vez por su innegable calidad,

tal vez por exigencia de Torrado, están presentes en otras ediciones de *O Veado Florido*, a pesar de tener estas el sello de otras ilustradoras. Así, a pesar de que, en la edición de los años 90, podamos reconocer nítidamente el trabajo artístico de Manuela Bacelar, las ilustraciones de esta edición son un claro homenaje al trabajo de Leonor Praça, tal como, una vez más, señaló Torrado:

Até que a edição foi de novo possível, graças a uma conjugação de desvelos, onde avulta a generosidade de Manuela Bacelar, que abdicou da sua própria interpretação plástica, para se adequar ao recorte do veado matricial, desenhado por Leonor Praça (Torrado, 1994, p. 25).

En verdad, podemos afirmar que las ilustraciones de Manuela Bacelar integran a la perfección las ilustraciones de Leonor Praça, plasmándose en la obra, con absoluta sintonía y maestría, el trabajo de las dos ilustradoras.

El *veado matricial*, referido por António Torrado, está también presente en la edición de la obra de 2015, ilustrada ahora por Cristina Valadas, constituyéndose como una seña plástica de identidad y como un símbolo que representa la narrativa de este autor.

En el texto *O Veado Florido* encontramos un grito a favor de la libertad y una viva condena de la opresión, de la tiranía y, en última instancia, de la Dictadura. Debe notarse que la bellissima metáfora que representa el texto de *O Veado Florido* no fue advertida por la censura existente antes de la Revolução de 1974 en Portugal, hecho que permitió la publicación de la obra. Este texto es una obra capital dentro de la producción de António Torrado no solo por el mensaje que se transmitió a las jóvenes generaciones en la época en que fue escrito, sino sobre todo por la enorme actualidad de este mensaje en pleno siglo XXI.

Tres personajes principales aparecen en este texto narrativo: un señor muy rico, su criado y un venado florido. El señor muy rico vivía en un palacio, tenía criados, muchos amigos y recibía visitas de personajes de alta clase social. El señor rico poseía también algo que lo distinguía como

tal: “uma coleção singular de animais nunca vistos” (Torrado, 1972), encerrados en jaulas doradas, que eran apreciados por sus amigos y las visitas. Torrado describe la belleza de estos animales a partir de enumeraciones adjetivadas y coloridas: “Havia crocodilos voadores, leões emplumados, cavalos azuis, borboletas gigantes, serpentes luminosas, girafas listadas, cisnes transparentes...” (Torrado, 1972).

Sin embargo, los animales, “embora fossem muito bem tratados, cedo morriam, deixando vazias as jaulas douradas.” (Torrado, 1972). Es muy interesante destacar que, ya desde el inicio de este cuento, se plantea a los jóvenes lectores una interrogación: si los animales estaban bien cuidados, ¿por qué morían? Si pensamos en una lectura más literal y eventualmente más próxima a los niños, esta pregunta es muy lógica, porque hoy en día es común que los niños visiten los parques zoológicos, granjas escuela y otros parques donde los animales en realidad están encerrados en varios tipos de jaulas. De este modo, diferentes hipótesis interpretativas son posibles en relación a esta parte del texto.

La búsqueda de animales singulares para ocuparlas jaulas que estaban vacías continúa y es llevada a cabo por los múltiples criados del señor rico. De entre estos criados, destaca uno en particular, “o mais velho, o mais provado em anteriores caçadas sempre bem sucedidas” (Torrado, 1972), ya que en su mente solo tenían cabida las bellas recompensas que recibía de su amo. Y fue justamente este criado, en una de sus cacerías, que encontró un venado diferente, en un bosque silencioso.

Este venado era similar a los otros, excepto

“(…) nas longas e recortadas hastes que lhe ornavam a cabeça, tinha flores. Eram brancas. E tinha folhas, folhas de um verde luzidio e quase transparentes. Entre as folhas, botões donde brotariam novas flores. Era um veado florido.” (Torrado, 1972).

Este bello venado, tierno, dócil y de piel suave se dejó prender fácilmente. Era un venado ingenuo, que no huyó en primera instancia del criado cazador, del que procuraba cariño y

carantoñas. Sus astas, repletas de flores blancas, son símbolo de paz, de inocencia y de espiritualidad. El venado se dejó cazar sin oponer resistencia ante la incredulidad del criado.

La prisión y la falta de libertad fue el inicio del camino que llevaría inexorablemente al venado a la muerte, una vez que “as hastes do veado se despiam de folhas. As flores caíam.” (Torrado, 1972). Tan dramática era la situación que el venado y el bosque quedaron hermanados en este camino de opresión que fue impuesto al animal. Las flores y las hojas caían de las astas del venado, así como también caían de los árboles del bosque silencioso, sobre el que cayó un largo otoño, ante el desconcierto y la incredulidad del criado.

Del mismo modo, al llegar al palacio del señor rico, el venado cayó en la misma tristeza que el resto de animales fantásticos que habitaban las jaulas doradas. Como todos los déspotas y sus fieles seguidores, el señor rico y sus criados no consiguieron interpretar correctamente las señales de angustia enviadas por aquellos animales que sufrían la opresión. Los animales morían en sus jaulas doradas, metáfora de los efectos devastadores de un gobierno liderado por un dictador y caracterizado por norma por la falta de libertad, por las persecuciones y por la prisión de aquellos que son diferentes y que piensan de otro modo.

El cuento de António Torrado finaliza con un mensaje de esperanza y libertad para una sociedad más igualitaria y más justa. Con la llegada de la primavera, símbolo de esperanza y de renacimiento, el criado esperaba que las astas del venado volviesen a florecer. No obstante, el duradero otoño se mantenía para el venado prisionero, cuyas astas “continuaram mudas, isto é, continuaram secas como raízes arrancadas da areia.” (Torrado, 1972). De este modo, dado que el venado, desde que fuera capturado y preso, jamás tuvo sus astas floridas y dado que todos los otros animales iban muriendo, el señor rico se rindió a las evidencias: “Deitem abaixo todas estas jaulas para prolongar os roseirais. O veado

só está a estorvar. Enxotem-no daí – ordenou o senhor.” (Torrado, 1972).

Las jaulas de prisión y de tiranía fueron destruidas, a pesar de que esta acción tuvo un gran coste económico y personal para el señor rico. La confianza, el ánimo y el camino para la reconstrucción de una sociedad democrática y libre son aquí simbolizados no solo por el refloreCIMIENTO de las astas del venado con flores blancas y del bosque que se cubrió de florida vegetación, sino también por el resurgimiento de los rosales. Las rosas representan el camino, no exento de espinas, para el renacimiento del amor, respeto y unidad entre los miembros de una misma sociedad.

Por otra parte, en este nuevo mundo que despunta, ya no hay lugar para personajes como el señor rico del cuento, que ya no consiguió vislumbrar al venado con sus astas de nuevo floridas; “Mas, quando o senhor muito rico chegou ao portão, já o veado tinha desaparecido.” (Torrado, 1972). Es esta una alusión a aquellos que son incapaces de concebir una sociedad libre, en la que el otro es igual a uno mismo.

O *Veado Florido* es, en definitiva, una metáfora en favor de la libertad. En el texto se presentan dos mundos opuestos: el del señor rico y su criado, que oprimen al pueblo que no puede renacer como las astas del venado y el de los animales enjaulados, en particular, el venado florido, que sienten la opresión de los tiranos para poder emprender el camino de la libertad y el resurgimiento personal y colectivo.

Luísa Ducla Soares (1939) es una escritora de literatura infantil y juvenil con una obra largamente premiada, habiendo sido, en 2004, la candidata portuguesa al Prémio Hans Christian Andersen. Traductora y colaboradora en varios periódicos y revistas, Luísa Ducla Soares se dedica a la promoción de la lectura ya la formación de lectores iniciales, a partir del trabajo desarrollado no solo en la Biblioteca Nacional de Portugal, al amparo del Ministério da Educação y en la Fundação Calouste Gulbenkian, sino también en estrecha colaboración con las escuelas y las bibliotecas escolares de todo el país.

Su carrera literaria se inicia antes de la Revolución de 25 de abril de 1974, siendo *História da Papoila* (1972) su primera obra publicada en el área de LI. Esta obra fue un año más tarde (1973) galardonada con el Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho, premio que la autora rechazó por razones de tipo político: “Recusei-o, por motivos políticos, numa época em que a censura me ia cortando na íntegra muita colaboração para a página infantil do Diário Popular” (Soares, 2006, p. 7). Luísa Ducla Soares, a lo largo de su fecunda carrera literaria, fue además galardonada con prestigiosos premios de la Fundação Calouste Gulbenkian, como el Prémio Calouste Gulbenkian de Livros para Crianças y el Grande Prémio de Literatura para Crianças por el conjunto de su obra literaria, con gran presencia en el *Plano Nacional de Leitura*.

La obra de Luísa Ducla Soares se caracteriza por su enorme preocupación social, abordando temas que inquietan a la sociedad contemporánea. Sus historias no son inocuas y en ellas vemos que tienen cabida para su discusión cuestiones como la identidad y la alteridad, las migraciones, la guerra, el racismo y la discriminación, la pobreza y la igualdad entre los hombres. Autora además de una extensa obra poética, en ella encontramos la reescritura de textos de literatura tradicional, como rimas, trabalenguas y romances. La obra de Luísa Ducla Soares está marcada por el humor inteligente, por la fina ironía, por el componente lúdico, por el nonsense y por el espíritu de subversión, visible en textos como *A Nau Mentireta* (1992).

O *Soldado João* fue publicado, por primera vez, en 1973, antes de la Revolución de 25 de abril de 1974, por la Editora Estúdios Cor, en la colección Cor Infantil. La obra ha sido reeditada en múltiples ocasiones hasta la actualidad, en distintas editoriales y con la participación de diversos ilustradores: Dina Sachse, Assunção Melo ou Morena Forza.

El primer intento de Luísa Ducla Soares para publicar esta obra data de 1972. La propuso para la sección infantil del periódico *Diário Popular*, en el que la autora colaboraba. Sin embargo,

O Soldado João no pudo publicarse en este diario ya que fue un texto prohibido por la censura. En 1973, la Editora Estúdios Cor, dirigida entonces por el actual Premio Nobel de Literatura, José Saramago, publica *O Soldado João*.

Esta obra, en su primera edición, cuenta con las ilustraciones de Zé Manel, un ilustrador y dibujante, antiguo combatiente en la Guerra Colonial, que traslada su experiencia de guerra a las ilustraciones de esta obra: “A experiênciã de Zé Manel na guerra a sério manifesta-se na guerra a brincar do soldado João com as óbvias semelhanças de um dos beligerantes da história com Spínola, o carismático general do monóculo.” (Silva, 2013).

De este modo, en las ilustraciones del texto encontramos la caricatura del general António de Spínola, un personaje de alto rango militar en el ejército portugués ya en la época de la Guerra Colonial y Presidente de la República Portuguesa (1974), vestido con uniforme militar y monóculo.

El texto *O Soldado João*, una deconstrucción paródica de la guerra, fue escrito en una época en que Portugal estaba envuelto en la Guerra Colonial. De acuerdo con Silva (2013). “Luísa [Ducla Soares] imaginava o horror que se passava para lá daquele mar imenso” al concebir este personaje del soldado João.

El soldado João es el personaje principal de esta narrativa, un personaje tipo. Como muchos de los soldados portugueses que combatieron en la Guerra Colonial, era de “origem humilde que marcou, naqueles anos 60 e 70, a cruel separação de milhares de jovens das suas aldeias e famílias, magalas de olhos ingénuos e espantados, carne para canhão na cruenta Guerra Colonial.” (Silva, 2013). De hecho, el soldado João es un campesino que vive en una aldea dedicado al cultivo de sus tierras: “Vinha de sachar milhos, de regar cravos, de semear couves e manjericos.” (Soares, 1973, p. 3). Con todo, si anteriormente afirmábamos que el soldado João era un personaje tipo, en el sentido que simbolizaba, de algún modo, el soldado portugués de la época de la Guerra Colonial,

pensamos que, a pesar de eso, el soldado João es igualmente un personaje diferente, por su modo de estar y por sus acciones erráticas y equivocadas que generaban temor en las tropas y exasperaban a sus superiores, no siendo su actitud la propia de un militar.

Del mismo modo, los otros personajes de esta obra también son personajes tipo: el sargento, el capitán y el general, rangos que corresponden a varios estadios dentro de la jerarquía militar. Muy interesantes son los verbos atribuidos a las acciones de cada uno de estos personajes, reveladores de la graduación existente en la jerarquía militar. Así, mientras que el sargento riñe al soldado João, el capitán lo amenaza y el general lo castiga; del mismo modo mientras que el sargento grita al soldado João, el capitán le manda y el general le ordena. Es notable en el texto la gradación ascendente antes citada, revelada por las formas verbales, dejando siempre para las graduaciones más altas las acciones más imperativas y coactivas.

Todo el texto es presentado de un modo dicotómico a partir de la deconstrucción paródica de la guerra y del acento en la oposición guerra/paz. El soldado João personifica claramente la paz en contraposición a un mundo marcado por la guerra. La paz, por su parte, aparece representada en el texto de distintas formas. Por un lado, el soldado João no olvida ni abandona su condición de campesino: “Pelos campos fora, o soldado João era a vergonha dos batalhões. Trazia uma flor ao peito, punha as mãos nas algibeiras, coçava o nariz, não acertava o passo. E, para cúmulo, assobiava ou cantava modinhas da sua aldeia.” (Soares, 1973, p. 4). Por otro lado, el soldado João no se deja modelar por la institución y por los patrones militares, siendo amenazado por la jerarquía militar dada su actitud: “Bem lhe ralhava o sargento, o ameaçava o capitão, o castigava o general.” (Soares, 1973, p. 5).

La voluntad de lucha por alcanzar la paz está inscrita en el ideario vital del soldado João. Este deseo lo percibe el lector cuando este personaje va a la guerra “feliz e desengonçado” (Soares,

1973, p. 5), sentimiento y postura poco adecuados a una situación de conflicto bélico.

La dicotomía guerra/paz es simbolizada por el camino recorrido, desde un punto de vista actitudinal, por este soldado. Al marchar el soldado João al escenario de guerra, simultáneamente todas sus actitudes avanzan hacia un progresivo establecimiento de la paz. El antagonismo guerra/paz es también marcado de una forma gradual por la desvalorización de las funciones atribuidas al soldado João por sus superiores jerárquicos. Cuando el soldado João llega a la guerra, su misión era matar: “Rapaz, não te lembras que te ensinei que a guerra é para matar?” (Soares, 1973, p. 10). Sin embargo, como el soldado João, en vez de cargar el arma, apuntar y tirar a matar, decide ir a saludar al enemigo, fue de inmediato rebajado de soldado en el frente de batalla y pasa a ocupar otras funciones, normalmente menos valorizadas en escenarios bélicos, como corneta, cocinero y enfermero militar.

Las diferentes acciones y funciones del soldado João, que favorecen el establecimiento de la paz representan el camino progresivo y gradual para hermanar la humanidad. Así, en plena guerra, el soldado João saluda al batallón enemigo, con la finalidad de establecer amistad y abrir puertas a una futura relación; más tarde, como corneta, el soldado João toca una música que invita a todos a danzar, “Sapateava a tropa, rodopiava, batia palmas.” (Soares, 1973, p. 12), alimentando así el espíritu festivo²; seguidamente, ya como cocinero, alimenta a los soldados, paseándose “pelas fileiras, fumegando, o enorme panelão, apetitoso, perfumado.” (Soares, 1973, p. 14) con un delicioso café³; por fin, como enfermero, el soldado João cura el cuerpo de los heridos de ambos bandos del conflicto armado, simbolizados en los generales. En este sentido la desconstrucción paródica es tanto más evidente cuanto la narrativa de esta obra relaciona el tema de la felicidad humana (el placer de descalzar las botas y de resolver el problema) con algo tan prosaico como la existencia de callos en los pies. Los callos, como la guerra, son una reacción a un trauma-

tismo constante y solo desaparecen cuando se elimina completamente la causa principal de este traumatismo. La esencia positiva de la condición humana se revela en esta actitud vital del soldado João, que nutre el alma y el cuerpo de todos, sin excepción, mostrando “que já passara o tempo da guerra, apertaram as mãos, partiram em paz.” (Soares, 1973, p. 19).

Así, el soldado João hermanó a los enemigos, consiguió cultivar la paz y regresó a su aldea, continuando con su labor cotidiana de labrar los campos: “O soldado João sete dias andou até chegar à sua aldeola, onde de novo sacha milho, rega cravos, semeia couves e manjericos” (Soares, 1973, p. 20). La obra finaliza con un mensaje de esperanza, tan importante para la época en que esta obra fue escrita, en la que Portugal estaba envuelto en una Guerra Colonial desde hacía bastantes años; mensaje, por otra parte, tan actual en nuestros días, ya que por todo el mundo permanecen conflictos bélicos y parece no existir una figura como la del soldado João.

Como nota final, queremos señalar el hecho de que el soldado João regaba claveles y en su pecho lucía una flor, anticipando en cierto modo, un año antes de la Revolución de 25 de abril de 1974, el símbolo de esa revolución, los claveles rojos colocados en los cañones de los fusiles de los soldados y en las solapas de las chaquetas de la población civil.

Conclusiones

LI y censura es un binomio que suele ir de la mano. Y esto es así porque, como recalcan Cerrillo y Sotomayor (2016), “en tiempos de dictadura, suele haber una explosión creativa que necesitaba “burlar” la represión y la censura, y que tanto la poesía como la literatura para niños, o la música, se han mostrado como buenas formas expresivas para lograrlo” (Cerrillo y Sotomayor, 2016, p. 23). En este sentido, la LI forma parte de la sociedad, pues muchos de sus textos son leídos por un sector representativo de esta: el de los niños y jóvenes, “un público

que, por ser fácilmente maleable, necesita un mayor control" (Sánchez Ortiz, 2016, p. 13).

En este estudio presentamos un análisis hermenéutico de las obras *A Galinha Verde*, de Ricardo Alberty, *O Veado Florido*, de António Torrado y *O Soldado João*, de Luísa Ducla Soares. Estas tres obras, de tres autores portugueses, tienen en común el hecho de haber sido publicadas antes de la Revolução de 25 de abril de 1974, que instauró la Democracia en Portugal. Así, las obras escogidas para este artículo fueron editadas en la década de los 50 y en el inicio de la década de los 70 del siglo XX. Son, además, un ejemplo en simultáneo no solo de obras publicadas en plena Dictadura, que abordan temas, valores y preocupaciones que la censura prohibía discutir libremente, sino que también se trata de obras que en la actualidad son editadas y/o leídas por las generaciones actuales, dado que están presentes en el Plano Nacional de Leitura y en las bibliotecas escolares.

El gran interés de estas obras es que abordan contenidos narrativos que desafiaban el *statu quo* vigente en la época. Cuestiones como el racismo y la promoción de la igualdad entre los hombres (*A Galinha Verde*), la apología de la libertad, la lucha contra la opresión y contra la tiranía (*O Veado Florido*), la Guerra Colonial y la exhortación de la paz (*O Soldado João*) son asuntos presentes en estas obras y que gozan de gran actualidad en nuestros días.

Dado que estas obras fueron publicadas estando vigente la censura, sus autores recurrieron a diversos recursos del lenguaje literario para que estas pudiesen llegar a compartir su mensaje con los lectores más nuevos. Así, en la *Galinha Verde*, el uso de sutilezas, tales como el modelo de mujer salazariana que representa la *Galinha*, permitió que esta obra se publicase a pesar de la crítica encubierta al Régimen del momento. Esta crítica está representada, a partir de una metáfora, en las figuras acrílicas de las *Galinha Amarela* y *Preta*. Por su parte, el texto del *Veado Florido* consiguió eludir la censura a partir de una aguda metáfora que representa, en particular, este animal: un pueblo enjau-

lado y oprimido, al que se priva de su libertad, para nada puede renacer. Por último, el uso del humor y de la ironía permitieron al *Soldado Joao* sortear el aparato de censura, ya que el texto presenta un combatiente por la paz y no de un soldado con intereses bélicos y de conquista. El actuar de este militar, que la censura del momento asoció a la de un personaje gracioso y que no identificó como una metáfora crítica a los intereses coloniales del momento, no fue un obstáculo para que el texto fuese publicado.

Todo este lenguaje simbólico, repleto de metáforas y de un magnífico juego simbólico, como hemos destacado en las tres obras objeto de nuestro estudio, permitió múltiples lecturas e interpretaciones. Por esta razón, estos autores consiguieron eludir la censura y escapar de los procesos de manipulación ideológica.

Ya en plena Democracia, Ricardo Alberty, António Torrado y Luísa Ducla Soares continuaron publicando otras obras de LI para lectores iniciales. Con el país libre de los mecanismos censorios, es necesario que el mirar y las preocupaciones de los autores de LI se centren, hoy en día, en eludir nuevas formas de censura derivadas de las relaciones entre las estructuras políticas actuales y los discursos que los autores de LI quieren transmitir a las nuevas generaciones.

Notas

1 Fraga de Azevedo (2011) apunta que, durante la II Guerra Mundial, el régimen nazi de Vichy reescribió y manipuló ideológicamente los cuentos de Charles Perrault, así como otros textos que forman parte del patrimonio de la memoria cultural y comunitaria francesa, para promover los valores antisemitas y las doctrinas de los que simpatizaban con la ideología nazi.

2 La guerra es, a través de la danza, objeto de profunda parodia, al ser transformada en una mera danza popular – el fandango –, en la que todos procuran, intencionalmente, a través de sus gestos, hacer el mayor ruido posible. La tropa y la guerra son, de este modo, inscritos en un ambiente de fiesta popular, apenas quebrantado por la austeridad de la jerarquía militar.

3 El café es, por sí mismo, un elemento incentivador de la sociabilidad y de una buena conversación, siendo, por

eso mismo, natural que los lugares donde esta bebida se toma sean centros de vida, en los que predomina el buen hacer y la alegría. El café puede igualmente significar, en términos simbólicos, un apego a la tierra, oponiéndose a la ruptura que sucede con la misma en el caso de los conflictos humanos.

Referencias

- Alberty, R. (1957). *A Galinha Verde*. Lisboa: Edições Ática.
- Azevedo, C. (1999). *A censura de Salazar a Marcelo Caetano. Imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*. Lisboa: Caminho.
- Bastos, G. (2006). *O teatro para crianças em Portugal*. Lisboa: Caminho.
- Cerrillo, P. C. (2010). Sociedad y Lectura. La importancia de los mediadores en lectura. En A. M. Ramos (Ed.), *Formar Leitores para Ler o Mundo* (pp. 95-104). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Cerrillo, P., & Sotomayor, M. V. (2016). *Censuras y Literatura Infantil y Juvenil en el siglo XX (En España y en 7 países latinoamericanos)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Direcção Geral de Administração Política e Civil. Diário do Governo. Decreto-lei n.º 22669 de 1933. Recuperado de <https://dre.pt/application/file/255144>
- Fraga de Azevedo, F. (2011). *Poder, Desejo, Utopia. Estudos em Literatura Infantil e Juvenil*. Braga: Centro de Investigação em Formação de Profissionais de Educação da Criança, Universidade do Minho.
- Leiderfarb, L. (2015). Umberto Eco. O regresso do grande conspirador. *A Revista do Expresso*, 2216, 26-33.
- Machado, A. M. (2015). Censura, arbitrio y sus circunstancias. *Ocnos*, 14, 7-17. doi: http://dx.doi.org/10.18239/ocnos_2015.14.01
- Pescetti, L. (2010). Tres propuestas sobre el humor. *El humor en la literatura infantil y juvenil. IV Congreso Internacional de la Asociación Nacional de Investigación en Literatura infantil y Juvenil (ANILIJ)* (pp. 13-44). Cádiz: ANILIJ-Grupo VARIA.
- Proud, J. K. (2004). *Children and Propaganda. Il était une fois...: Fiction and Fairy Tale in Vichy France*. Portland, Oregon: Intellect Books.
- Rodrigues, G. A. (1980). *Breve história da censura literária em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Ciência.
- Rovira, J. C. (2016). Acerca de persecuciones del libro en la historia y recientes. En P. C. Cerrillo y C. Sánchez Ortiz (Eds.), *Prohibido leer. La censura en ña literatura infantil y juvenil contemporánea* (pp. 15-39). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sánchez Ortiz, C. (2016). Presentación. En P. C. Cerrillo, & C. Sánchez Ortiz (Eds.), *Prohibido leer. La censura en la literatura infantil y juvenil contemporánea* (pp. 13-14). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Schaefer, A. (2014). *Portugal e os refugiados judeus provenientes do território alemão (1933-1940)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Schmidt, S. J. (1987). La Comunicación Literária. En J. A. Mayoral (Ed.), *Pragmática de la comunicación literária* (pp. 195-212). Madrid: Arco Libros.
- Silva, J. (2013) O soldado João. *Público*. Recuperado de <http://www.publico.pt/cronicas/jornal/o-soldado-joao-26648798>
- Soares, L. D. (1973). *O Soldado João*. Lisboa: Editora Estúdios Cor.
- Soares, L. D. (1993). *À Roda dos Livros/Cartwheeling over Books 1992-1993*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Soares, L. D. (2006). Autobiografía. *As Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, 16, 177-189. Recuperado de http://www.casadaleitura.org/portalbeta/bo/documentos/vo_dossier_luisa_ducla_soares_c.pdf
- Torrado, A. (1972). *O Veado Florido*. Lisboa: Editorial O Século.
- Torrado, A. (1994). *O Veado Florido*. Porto: Livraria Civilização Editora.
- V Constituição de 1933. Diário do Governo. Recuperado de <http://www.parlamento.pt/Parlamento/Documents/CRP-1933.pdf>